



Tem como foco de estudo os termos ou expressões censurados que se apresentam nas peças que foram parcialmente liberadas. Estas apresentam diferentes graus de interferência do censor. Há uma grande maioria de processos que exibem cortes de uma a cinco palavras, mas também existem peças que mostram intervenção mais agressiva do censor, com o corte de dezenas de linhas.

Com a proposta de uma leitura atenta das palavras proibidas, este eixo pretende trazer à tona os processos de censura enquanto estratégias de reforço ao poder instituído e assim mostrar o quadro em que esse poder se vê e se exerce. Tal proposta supõe reflexões teóricas desenvolvidas em torno da noção de discurso.

Este artigo é baseado na leitura de peças do Arquivo Miroel Silveira, mas mais ainda na pesquisa realizada a partir dos indícios encontrados nos processos lidos. Cada pesquisador do AMS recebeu um determinado autor, comecei com Jorge Andrade e quando concluí a pesquisa sobre este autor, parti para Alfredo Mesquita, pois Jorge havia estudado na Escola de Arte Dramática, fundada por Alfredo.

Até então não havia encontrado uma grande relação entre os dois, pois a EAD é fundada em 1948 e Jorge Andrade concluí seu curso em 1954, até então, poderia ser que os dois dramaturgos apenas tivessem cruzados seus caminhos na cronologia, mas ao ler os processos das peças censuradas de Alfredo Mesquita e pesquisando a vida dos autores pode-se afirmar que as ações de Alfredo foram fundamentais para o rápido reconhecimento de Jorge como um excelente autor nacional.

O Teatro Brasileiro foi, tradicionalmente, um teatro de comédia. As companhias teatrais apresentavam algumas peças no Rio de Janeiro e em São Paulo e as memorizavam para depois viajar para o Brasil. No entanto, apenas o ator ou atriz principal eram essenciais nessas viagens, pois eram eles os responsáveis por atrair a atenção do público.

Desse ator ou atriz não era exigida qualidade técnica ou qualquer outro tipo de conhecimento, ainda mais devido à presença do ponto, responsável por soprar as falas e as marcações no cenário, que, desse modo, ia guiando as pessoas em cena. Não era obrigação do primeiro ator ou atriz conseguir disfarçar seus cacoetes, pois, era isso que o público queria. Queriam ver Joracy Camargo em palco tal como ele fora, sobre isso o próprio autor afirma:

Que culpa tenho eu – indagava Procópio, anos depois, defendendo-se da acusação de ser excessivamente personalista – se um ator da Hungria, que não me conhece, escreve uma peça cujo tipo central se casa perfeitamente comigo? Por um lado, se esse tipo requer o

primeiro ator da companhia e se sou eu o primeiro ator? E mais, se eu anuncio Procópio Ferreira, o público quer Procópio Ferreira, compra Procópio? Se eu apresentar a esse público outro ator é roubá-lo. (PRADO, 1988:23)

Havia também o ensaiador (que traçava a mecânica da cena), o cenotécnico (que confeccionava os cenários a partir do acervo já existente da companhia) e o ponto. Enquanto o ensaiador e o ponto se ocupavam das marcações geográficas e textuais, fazendo com que a preparação de cada peça fosse um processo mecânico, o primeiro ator era o responsável por amenizar essa mecanicidade trazendo ao palco muito de sua própria personalidade. São os chamados cacos, “que não incomodavam – pelo menos naquela época – nem ao autor, que via seu texto enriquecido, nem ao público, que, na maior parte das vezes, ia ao teatro buscando este ou aquele ator”. (PRADO, 1988: 35)

Mas esse tipo de teatro viria a mudar. Com a crise de 1929, no plano internacional, e a Revolução de 1930, no nacional, as estruturas vigentes se rompiam e deixavam que novas tendências e ideologias se fortalecessem e aparecessem mais. Os problemas econômicos forçavam mudanças e o comunismo era uma proposta de solução, os artistas não conseguiam ficar inquietos e tiveram que fazer menções ao que acontecia.

“A sensação foi intensa. Proclamou-se o nascimento do verdadeiro teatro nacional, ou pelo menos o surgimento de uma nova era dramática”. (PRADO, 1988: 25) Décio de Almeida Prado referia-se à peça *Deus lhe Pague...*, de Joracy Camargo, pois esta trazia o nome de Karl Marx. Este é apenas um exemplo de que algo mudava no teatro nacional, o enfoque político ia sendo introduzido, o teatro que antes queria fazer rir, agora visava que o público pensasse também.

Outra influência muito importante foi a de Freud, os textos iam ganhando conteúdo, mas o formato dramático continuava o mesmo. Apesar de começar a mudar, tudo isso ainda acontecia dentro do teatro comercial, aquele que se servia de apenas um ator para chamar a atenção do público. É nessa mesma época que a censura é instaurada, fazendo com que esse enriquecimento no cenário teatral brasileiro seja freado, as peças que conseguiam obter sucesso nessa época eram as de vertente histórico.

Para passar do teatro amador para o profissional, Alfredo Mesquita foi fundamental. Criou, em São Paulo, o Grupo de Teatro Experimental, raiz do Teatro Brasileiro de Comédia, e a Escola de Artes Dramáticas, exigindo rigor profissional, disciplina e preparo especializado dos atores. Ele estava cansado de ver o público ir ao

teatro por causa de um determinado ator, desejava começar uma nova era no teatro nacional.

Alfredo Mesquita nasceu em São Paulo, em 1907, e faleceu em 1986. Atuou no cenário teatral como diretor, autor e tradutor de peças e fez uma série de especializações em Paris, entre 1935 e 1937, como o curso de teatro com Louis Jouvet, no Théâtre de L'Athénée; com Gaston Baty, no Théâtre de Montparnasse; no Collège de France; na Sorbonne e na Escola do Louvre. Em 1936, escreve *A Esperança da Família*, levada a cena por Procópio Ferreira. No mesmo ano, Alfredo Mesquita encena no Teatro Municipal, outro texto de sua autoria, *Noite de São Paulo*, um espetáculo de sociedade montado com reminiscências da vida nas fazendas de café.

Em 1937, mais uma peça sua é dirigida por Procópio: *Em Família*. Em 1938, Mesquita encena *Casa Assombrada* e, no ano seguinte, *Dona Branca*, ambos novamente escritos por ele próprio. Abre, em 1942, a Livraria Jaraguá, logo após ter fundado a revista *Clima*, importante órgão veiculador de novas idéias e posicionamentos culturais. A livraria torna-se ponto de encontro da intelectualidade paulistana e, igualmente, local de reunião dos amadores teatrais, que decidem fundar, ainda em 1942, o Grupo de Teatro Experimental, GTE, uma das raízes para a criação do Teatro Brasileiro de Comédia.

Há uma peça no Arquivo Miroel Silveira, da autoria de Alfredo Mesquita, intitulada *O improviso do GTE* que conta como eram os ensaios do grupo, mas o mais interessante é que no requerimento de censura é colocado que a apresentação será feita por alunos/amadores e sem cobrança de ingressos pelo grupo como forma de incentivo ao teatro, já demonstrando seu caráter e ideal de teatro.

Em 1948, ele funda a Escola de Arte Dramática, EAD, inicialmente funcionando no Externato Elvira Brandão e, no ano seguinte, no edifício do Teatro Brasileiro de Comédia, TBC. Transferindo-se, posteriormente, para Higienópolis, a EAD, noutra fase, será abrigada no Liceu de Artes e Ofícios, mas encontrando dificuldades em manter-se de modo independente é incorporada, em 1968, à Universidade de São Paulo, USP.

A EAD não difere muito de outras instituições do gênero. A sua especificidade, a sua fisionomia própria, começa a partir da personalidade de seu fundador e mantenedor. Alfredo Mesquita, por temperamento, por formação, nunca se submeteu - e não se submete ainda - ao comportamento convencional que os outros ou as circunstâncias oficiais esperam dele. Não possui duas maneiras de ser ou de falar - a pública e a particular. Dando aulas ou fazendo conferências, endereçando-se a alunos ou a autoridades, em reuniões privadas ou em solenidades públicas, não muda de tom, mantém-se sempre o mesmo, ele mesmo, com os seus divertidos modismos de expressão, as suas peculiaridades de fala, como se estivesse

em casa, conversando com os amigos. Nesse sentido, ninguém é menos protocolar, mais avesso ao formalismo burocrático, seja nos atos, seja nas palavras. E foi assim, com essa falta de cerimônia, que dirigiu a Escola, enquanto ela esteve em suas mãos, importando-se muito com as pessoas, com as coisas concretas, mesmo as miúdas, e muito pouco com normas administrativas ou pedagógicas. Impunha respeito, sem abdicar da natural irreverência do seu espírito. (PRADO, 1985: 18)

Dentro da EAD, Alfredo Mesquita encena várias peças de sua autoria: *Um Abrigo*, 1952; *Mãe e Filha*, 1952; *O Malentendido*, 1959; *Luar Pela Janela*, 1964; *Os Pirâmidas*, 1967. Para o TBC, dirige *A Senhoria*, de Jacques Audiberti, 1959. Muitas dessas peças também continham a marcação no requerimento para a censura de que seriam interpretadas por alunos e que não seriam cobrados ingressos, essa era uma forma de incentivo para a escola, para os alunos e para o público.

Outro fato curioso é que por ter atuado como autor de peças, diretor, tradutor e professor, Alfredo movimentava muito o cenário teatral, não apenas por ter fundado grupos e a escola, mas como precisava encenar muitas peças nesses grupos ele mesmo tinha que traduzir as peças que quisesse dirigir ou tirá-las do esquecimento, enriquecendo e atualizando o teatro brasileiro, além de deixar um rico legado.

Uma grande preocupação de Alfredo Mesquita quando termina seus cursos em Paris e retorna ao Brasil é a de acabar com a estrutura do ator/atriz principal que comandam o espetáculo teatral. Ele percebe como o teatro brasileiro ainda estava atrasado e foi desejando profissionalizar o ofício de ator que fundou a Escola de Artes Dramáticas. Alfredo tinha experiência suficiente, por ter trabalhado com Procópio Ferreira, um dos mais famosos atores da época que trabalhava com o primeiro-ator, para saber que esse formato estava atrasado.

Era necessário formar atores e dramaturgos nacionais, iniciando uma nova fase nos palcos brasileiros. Alfredo Mesquita resolve escrever e pesquisar para descobrir qual é a educação do intérprete, contribuindo para a formação de um novo ator para o moderno teatro paulista e brasileiro. Sabe-se que a EAD não foi a única escola ou fator que influenciou a formação dos atores durante o período do teatro moderno no Brasil, porém ela, através de seu ensino e de sua atuação no cenário teatral, constituiu-se num dos principais pontos de apoio para o surgimento do moderno teatro brasileiro.

A Escola surge como uma proposta dos atores amadores do Rio de Janeiro e de São Paulo contra o teatro profissional existente, era a verdadeira busca pelo novo ator para uma nova posição na arte cênica, era o momento de acabar com a existência do primeiro ator e

da primeira atriz que comandavam o espetáculo, Alfredo Mesquita estava farto de “Procópios Ferreiras” e de “Jaimes Costas”.

O teatro nacional não era tecnicamente bem feito, por isso essa renovação foi necessária. Ao contrário do que acontecia nas companhias brasileiras, que achavam um nome famoso para atrair o público, Alfredo Mesquita acreditava na importância da qualidade cênica do conjunto dos atores. Seu legado teatral é mais abrangente do que as peças que escreveu ou dirigiu, pois a EAD era o palco para as primeiras peças de muitos autores que lá se formavam, como é o caso de José Renato, que mais tarde funda o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Os autores e atores nacionais passaram a ser mais valorizados e profissionais, dando o início para as mudanças que, hoje, conhecemos como parte do teatro brasileiro moderno.

Armando Sérgio Silveira afirma que o Teatro de Arena de São Paulo que, em termos de importância, sucederia o TBC, deve sua origem à Escola de Artes Dramáticas, pois foi em seu âmbito que os fundadores desses importantes grupos de teatro encenaram pela primeira vez. A primeira referência brasileira a um teatro em forma de arena surge numa comunicação de Décio de Almeida Prado, professor da EAD, em conjunto com seus alunos Geraldo Mateus e José Renato no 1º Congresso Brasileiro de Teatro, realizado no Rio de Janeiro em 1951, destacando o possível barateamento da produção teatral. No mesmo ano, essas idéias são postas em prática na montagem de José Renato, para *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, ainda no âmbito da EAD.

O Teatro de Arena de São Paulo que, em termos de importância, sucederia o TBC, deve sua origem à Escola de Arte Dramática, pois foi em seu âmbito que o aluno José Renato, futuro fundador do grupo, encenou pela primeira vez no país, um espetáculo usando esse espaço. A perspectiva lhe foi aberta exatamente dentro do clima informal existente entre professores e alunos da EAD. (SILVA, 1989: 226)

A primeira escola voltada para as artes dramáticas, na época não havia nenhuma outra igual, foi a responsável, não apenas pela formação dos atores da época, mas também pelas transformações posteriores. Dela saíram grandes dramaturgos que possuíam repertório suficiente para fundarem suas próprias correntes e companhias. E se a EAD representou a casa de educação e formação de atores e dramaturgos, tornando-os intérpretes da consciência nacional, corria, paralela, a ação do TBC, cabendo-lhe a tarefa de levar à cena, de realizar os encontros entre ator, texto e diretores.



O Teatro Brasileiro de Comédia foi fundado em 1948 pelo empresário Franco Zampari, que importa diretores e técnicos da Itália para formar um conjunto de alto nível e repertório sofisticado, solidificando a experiência moderna no teatro brasileiro. Após a montagem de uma peça amadora de sua autoria, em 1945, Franco Zampari aproxima-se cada vez mais do movimento amador existente em São Paulo.

Como havia escassez de salas disponíveis para as apresentações, ele toma a iniciativa de fundar o Teatro Brasileiro de Comédia, alugando um edifício no bairro da Bela Vista e transformando-o em confortável teatro, estruturado em moldes industriais de produção. A estréia do TBC dá-se em 1948, com as apresentações de *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau, por Henriette Morineau, em francês, e *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, pelo Grupo de Teatro Experimental - GTE, dirigido por Alfredo Mesquita.

Os esforços do GTE em prol de um teatro de apurado acabamento artístico são recompensados com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, numa iniciativa do empresário italiano Franco Zampari. Estimulado, Alfredo Mesquita cria a Escola de Arte Dramática. A aula inaugural, proferida por Paschoal Carlos Magno a 2 de maio de 1948, consolida o espírito modernista de que ela irá se revestir. (PRADO, 1988: 46)

Dessa forma é possível ver como o legado de Alfredo Mesquita é vasto e como sua herança teatral influenciou Jorge Andrade. Este ingressou na EAD em 1951 e se formou em 1954 e pode-se afirmar, com certeza, que sua produção foi influenciada pelas aulas na escola e o convívio com José Celso Martinez Côrrea, Décio de Almeida Prado, e seus colegas de turma como Dione de Paula Rosa, Flora Basaglia, Jorge Fishcer Jr., entre outros. A importância da EAD não era apenas por suas aulas e ensinamentos técnicos, mas o local era propício para discussões ricas e responsáveis por mudanças no teatro brasileiro.

Aluísio Jorge Andrade Franco nasceu em Barretos, em 1922, e faleceu em São Paulo, em 1984. Foi um dos mais expressivos dramaturgos brasileiros e retratou com fundamente e grande poesia cênica diversos panoramas da vida ligada à herança cafeeira; dedicando-se, posteriormente, a temas contemporâneos a sua época e ligados à vida metropolitana. Tudo isso foi possível devido às suas experiências próprias na fazenda de seu avô, desta maneira ele foi capaz de retratar com bastante veracidade essa mudança de períodos, a diferença entre o novo e o velho, o urbano e o rural.

Após se formar na EAD, seu primeiro texto foi *O Faqueiro de Prata*, de 1951, e nesse mesmo ano escreve *O Telescópio*, mas que só será apresentado em 1957. “Ao invés

das longas distâncias, esse telescópio aponta para as regiões da memória do autor, ao enfocar rastros de seu passado e figuras que bem conhecia”. (GUIDARINI, 1992: 36)

A *Moratória*, encenada, em 1955, por Gianni Ratto para a companhia de Maria Della Costa, foi o espetáculo responsável por lançar Fernanda Montenegro e é uma das peças mais conhecidas de Jorge Andrade. A presença de Gianni Ratto, diretor italiano, demonstra que o teatro brasileiro ainda não havia se desvinculado totalmente das tendências européias. Em 1958 é a vez de *Pedreira das Almas* ir ao palco, dirigida por Alberto D’aversa, que teve importante papel dentro da Escola de Artes Dramáticas, retrata o período do esgotamento da exploração aurífera em Minas Gerais, durante a Revolução de 1842.

A estréia foi no Teatro Brasileiro de Comédia, assim como, em 1961, *A escada* foi ao TBC também, sendo dois anos depois representada no Rio de Janeiro. Em 1963, *Os ossos do Barão*, também apresentada no TBC, foi dirigida por Maurice Vaneau. Por último, em 1964, Antunes Filho dirigiu *Vereda da Salvação*. Algumas dessas peças foram encenadas em Portugal e, inclusive, na Polônia.

O tema último dessas criações, salientado pelo próprio Jorge em sua autobiografia *Labirinto*, editada em 1978, é a memória: "Nesta mistura de presenças concretas, até onde vai a realidade e começa a fantasia? (...) Penso que Proust é a volta ao passado; que o passado é a natureza; que a natureza é Rousseau; e que Rousseau é a raiz da nossa verdade". (ANDRADE, 1978: 15). Esta nostálgica natureza - tempo feliz ou tempo de ordem - surge como o pano de fundo que move a maior parte das suas grandes personagens.

O recurso à metalinguagem - evidenciando explicitamente os procedimentos da ficção dramática - bem como a exploração do tempo - superposição ou concatenação de ações no passado e no presente - contribuem para o refinamento expressivo jorgiano, tornando essa exploração pelos labirintos da memória pontuada de recursos artísticos, dessa forma ele sempre pode inovar dramaturgicamente.

Trabalhando para a revista Realidade, Jorge é colocado frente a frente com os dramas da metrópole. Desses confrontos, nasce em 1963, *Senhora da Boca do Lixo*, sobre uma decaída protagonista da sociedade tradicional, que agora vive de contrabando. Presa, acaba encontrando a liberdade em função das ligações com altas personalidades que ainda mantém. Proibida pela censura, a estréia dá-se em Portugal, em 1966. No Brasil é montada pela atriz Eva Todor, com direção de Dulcina de Moraes, em 1968.



A ditadura não deixa de inspirar Jorge Andrade, ele escreve *A receita* para a *Primeira Feira Paulista de Opinião*, encenação de Augusto Boal, em 1968; e em 1977 lança *Milagre na Cela*, proibida pela Censura, porque exhibe o estupro praticado por um delegado, além da violência dos torturadores durante as sessões de sevícias de uma freira. Baseada em fatos reais, o texto somente conseguirá subir à cena em 1981, numa encenação carioca do grupo Barr.

Os sérios conflitos que manteve com o ambiente familiar, especialmente seu pai, que não aceita nele a existência de um artista, motivam Jorge Andrade a refletir, anos depois:

Então minha verdade saiu da terra, cresceu e ultrapassou a mata. Percebi como devia ser maravilhoso compreender, interpretar e transmitir! Partir da minha casa, minha gente, de mim mesmo e chegar ao significado de tudo, tendo, como instrumentos de trabalho, apenas as palavras e a vontade. (ANDRADE, 1978: 67).

Anatol Rosenfeld, em sua análise no início da obra *Marta, a árvore e o relógio* que reúne o ciclo do autor afirma,

No seu conjunto esta obra é única na literatura teatral brasileira. Acrescenta à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. É única, esta obra, pela grandeza de concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as de sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que, contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação. (ANDRADE, 1986: 52)

Jorge Andrade, através de suas peças, pretende entender e apresentar as mudanças que levaram a sociedade ao moderno. Ele trabalha com duas possíveis temporalidades: uma ancorada no momento de produção dos textos, e outra no tempo que os próprios enredos indicam, essa distância temporal permite que ele analise a situação sendo um observador distante e, ao mesmo tempo, um participante. Sabendo um pouco da história de Jorge e que ele se forma nos anos 50, é fácil compreender porque ele produz uma leitura específica sobre o rural e o urbano na sociedade de seu tempo.

O uso da evocação da memória é constante e esta pode ser dividida por seu uso individual ou coletivo, os primeiros textos, em sua maioria, apontam para a experiência de vida, a memória individual, enquanto que os textos dos anos 60 se referem à história

brasileira como um todo. No entanto, há uma fase, principalmente em *O telescópio*, *A moratória*, *A escada* e *Os ossos do barão*, memória e história estão juntas.

O interessante nessas obras andradianas não é apenas a mistura entre o que é conhecimento histórico e lembranças próprias, mas como a proximidade entre memória e história é utilizada para um interessante diálogo e debate com o momento histórico em que as peças foram criadas.

Essa questão da memória é abordada por ele mesmo em sua autobiografia intitulada *Labirinto*. Jorge afirma

Com raízes mergulhadas na memória e na vivência, eu tinha que fazer o levantamento das minhas origens, na medida em que minha consciência me impelia à consciência do outro. Buscando a mim mesmo e o meu chão na engrenagem da sociedade moderna, tentei fixar o drama do homem e da terra paulistana dentro da história brasileira. Mas foi estranho e inútil a maneira que segui de escrever e de me esconder ao mesmo tempo. Inútil, porque escrever é nos revelar, mesmo quando nos escondemos. (ANDRADE, 1978: 31)

Apesar de revelar origens, a memória também é um elemento de esquecimento,

Luto desesperadamente para escapar do Labirinto, onde o remorso-minotauro vai acabar me devorando. Torno a puxar, um por um, os milhares de fios que se perdem no labirinto, mas não consigo segui-los até o fim: em determinadas partes formam maçarocas impossíveis de serem desfeitas, dando sentido ao que vem depois, mas escondendo o que veio antes e as determinou. (ANDRADE, 1978: 43)

Além desses dois pontos – revelação e esquecimento – a memória pode ser uma manifestação da própria história,

Nesta mistura de presenças concretas, até onde vai a realidade e começa a fantasia? E a realidade e a fantasia estão onde: no passado ou no presente? (...) Até onde um passado avança transfigurando-se em futuro ou este recuar transformando-se em passado? Passado, presente e futuro não serão uma só realidade? Por um momento fico inseguro, quando começo a perceber que o perigo (...) é misturar Proust com Rousseau, memória com história, com filosofia. E para não compreender a mim mesmo, para amoiar a minha verdade, o que foi que misturei? Realidade com teatro? Penso que Proust é a volta ao passado que o passado é a natureza; que a natureza é Rousseau; e que Rousseau é a rainha da nossa verdade. (ANDRADE, 1978: 65)

Em *A moratória*, revelação, esquecimento e história são o que forma a memória utilizada pelo dramaturgo. Ele usa de sua infância no meio de coronéis e fazendas de café para problematizar um momento histórico e político brasileiro muito importante. Quando ele cita partidos políticos e os afazeres do cotidiano de uma fazenda, o faz com precisão, pois esses elementos fizeram parte de sua vida.

Sobre isso Luiz Humberto Martins Arantes, autor de *Teatro da Memória*, afirma que é possível notar certo desprendimento físico do núcleo familiar, mas os costumes e os hábitos do grupo social originário de Jorge passam a seguir o dramaturgo, esses vão ser os elementos utilizados para compor seus primeiros textos.

As peças teatrais de Jorge podem ser classificadas como um diálogo interno profundo com seu passado, ele criava personagens que, na vida real, haviam sido fantasmas que o atormentavam e perseguiam. Dois exemplos são as figuras do pai e do avô, o primeiro conhecido por sempre afirmar que seu filho não era artista, enquanto a expressão que se tem do último é a da angústia pela perda das terras. Jorge usava essas memórias como base para o que ia escrever, mas no produto final – peça teatral - fica difícil distinguir o que é experiência e o que é elaboração artística.

O fato de Jorge Andrade ter ingressado na Escola de Artes Dramáticas em 1951, período em que o teatro brasileiro clamava por autores nacionais, explica o motivo para essa investigação da essência do homem brasileiro, seu diferencial é que ele se fundamenta em suas próprias experiências. Aos poucos, com a formação que vai obtendo – aulas na EAD, contato com Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Gilberto Freyre, Antonio Candido, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros – amplia a visão que ele tem do passado, ele passa a ter, definitivamente, um compromisso com a recuperação do passado do homem brasileiro, ele passa a abordar a cidade como um espaço de construção de riquezas e valores.

Para representar o passado e suas memórias, Jorge Andrade fazia uso de indicação de espaços, de objetos e do tempo que estes representam. Em *A moratória*, por exemplo, ele usa um galho de jabuticabeira, um relógio de parede e quadros religiosos para evocar a memórias das personagens e, de certa forma, suas próprias lembranças. A espacialidade dividida – uso de dois momentos temporais que são separados por três anos de diferença entre os acontecimentos e que se desenrolam no mesmo palco - não só é representativa de conflitos individuais como também ilustra as maneiras de encarar a vida, de uma visão de mundo que, nos anos pós-1930, segundo o dramaturgo são redimensionadas. Para os mais velhos, torna-se difícil e doloroso aceitar passivamente tais mudanças, pois o mundo parece ficar aos poucos de cabeça para baixo.

É possível afirmar que os conflitos trazidos pelo dramaturgo, as histórias que ele conta com suas peças, a preocupação que tem com a formação do homem brasileiro e com seu passado, estão calcados na memória do próprio Jorge. Para explicitar isso no palco

muitos elementos são utilizados, o modo como a temporalidade é mostrada ao público e os objetos que são usados no cenário foram algumas das formas que ele encontrou para tornar suas lembranças muitas vezes impalpáveis em um primeiro contato para o público, em sólidas e visíveis.

Mário Guidarini afirma, em *Jorge Andrade: na contramão da história*, que o relógio, símbolo explícito da marca da temporalidade, foi utilizado por Jorge em suas peças de uma forma inusitada. Ele não apenas marca a separação de anos em *A moratória* ou a divisão de tempos em outras peças, muito menos é um simples símbolo do tempo que se esgota, serve para marcar a mudança de um plano maior, da sociedade rural para a urbana, e para isso, Jorge se baseia em memórias individuais e coletivas.

O dramaturgo afirma “Eu apenas procuro descobrir esses valores do passado, pra ver até que ponto eles são culpados pelo presente que nós temos”. (ANDRADE, 1978: 44) É perceptível a preocupação com o tempo, muito mais com o passado, mas esta, sempre como resposta a um presente e também como idealização de um futuro a ser construído. Para Jorge Andrade olhar o passado equivale a construir a história, voltar-se às suas próprias raízes, às origens do homem brasileiro.

Essas peças de Jorge Andrade que procuram retratar o homem nacional e seus conflitos, cheias de tensão e muito inteligentes, não apenas peças de comédia como era comum, são reflexos do que ele aprendeu na EAD. São peças de um verdadeiro teatro nacional e essa mudança só foi possível graças ao empenho de Alfredo Mesquita em fundar uma escola que profissionalizasse o teatro brasileiro. Além disso, muitas das peças de Jorge foram encenadas e apresentadas no TBC, outro empreendimento que teve a influência de Alfredo.

Jorge também é muito elogiado por suas montagens inovadoras, ele não criava roteiros que pudessem ser interpretados no tradicional palco italiano, suas peças pediam uma visualização do palco diferente. A peça *A moratória*, por exemplo, apresenta duas temporalidades diferentes, 1929 e 1932, no mesmo palco. Essa revolução no palco e no formato de apresentação também só foi possível pela instrução que Jorge recebeu.

Além de todos os ensinamentos e legados físicos – EAD, TBC, GTE – de Alfredo Mesquita, este também incentivou Jorge ao dirigir a peça *Pedreira das Almas* em 1963, de Jorge.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Teatro da Memória – história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, Editora Annablume, 2001.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento Arruda. “Jorge Andrade: dramaturgo de São Paulo”, in *Metrópole e Cultura*. Bauru, Editora EDUSC, 2001.

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade* – Tese de doutorado.

BARRETO FILHO, Mello. *Diversões públicas: legislação-doutrina: prática administrativa*. Rio de Janeiro: Coelho Branco Editor, 1941.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Editora Ática, 2000.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

COSTA, Cristina. *Comunicação e Censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo, Terceira Margem, 2006.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em Cena - o teatro e a censura no Brasil, a partir do Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo, Edusp & Imprensa Oficial, 2000.

FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. São Paulo, Editora Braziliense, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola, 1966.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, Vozes, 1999.

GARCIA, Marília Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais*. São Paulo, Editora Mackenzie, 2004.

GOMES, Mayra R. “Palavras proibidas: um estudo da censura no teatro brasileiro” in *Revista Comunicação, mídia e consumo*, publicação da ESPM, vol. 2, ano 2, nº. 5. São Paulo, novembro de 2005.

GOMES, Mayra R. *Poder no jornalismo*. São Paulo, Edusp/Hacker, 2003.

GUIDARINI, Mário. *Jorge Andrade: na contramão da história*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1992.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. São Paulo, Boitempo, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Global, 1997.

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo, SENAC, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo, Cortez, 2004.



MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, Pontes, 1993.

MARCOS, Plínio. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo, Senac, 2004.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso, estrutura ou acontecimento*. Campinas, Pontes, 1990.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo. Crítica Teatral de 1954 a 1968*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

SILVA, Armando Sérgio. *Uma oficina de atores: A Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo, Edusp, 1989.